érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Les Suites I »

Ouvrages recensés :

Gremlins 2, Joe Dante, États-Unis, 1990, 106 minutes
Robocop 2, Irvin Kershner, États-Unis, 1990, 118 minutes
Another 48 Hours, Walter Hill, États-Unis, 1990, 96 minutes
Die Hard 2, Renny, Harlin, États-Unis, 1990, 123 minutes
Retour vers le futur 3, Robert Zemeckis, États-Unis, 1990, 116 minutes

par Martin Girard

Séquences : la revue de cinéma, n° 147-148, 1990, p. 48-51.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/50391ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

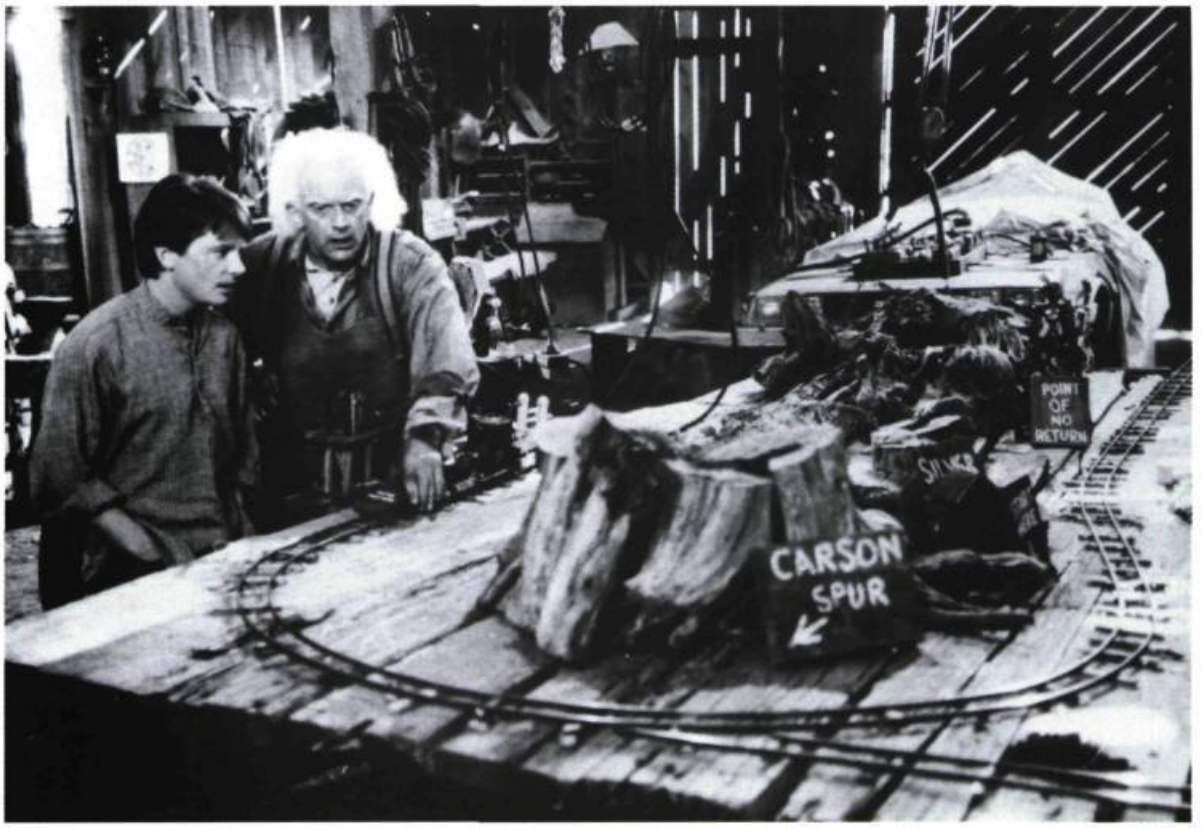
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:33

Les Suites I



Back to the Future Part III de Robert Zemeckis

Le producteur propose un film qui donne suite à un grand succès du box-office et le spectateur paye sept dollars pour voir cette suite: ce qu'ils espèrent tous les deux c'est réitérer un événement. Pour le premier, il s'agit parfois d'une pure spéculation financière ou, dans le meilleur des cas, de la poursuite d'une démarche artistique pouvant encore porter fruits. Le spectateur espère, quant à lui, vivre à nouveau le plaisir associé à son expérience du film original. Il paye pour un produit dont il connaît déjà la recette, avec l'acceptation implicite de n'avoir aucune surprise, bonne ou mauvaise.

Le producteur a l'avantage de partir (presque) gagnant. En effet, les statistiques de *Variety* démontrent que le deuxième d'une série de films populaires bénéficie d'une reconnaissance immédiate auprès du public. Entre 60 et 75 pour cent des spectateurs qui ont vu l'original iront voir la suite.

Le phénomène des suites existe depuis toujours. Il est à l'origine des vieux *serials* hollywoodiens. Dans ces films à épisodes, le public assistait aux péripéties de leurs héros jusqu'à l'interruption brutale de l'action au moment le plus critique. Le spectateur devait rappliquer la semaine suivante pour connaître le dénouement. Les *serials* n'existent plus, sinon sous la forme de feuilletons télévisés. L'exemple récent le plus spectaculaire est sans contredit le sublime *Twins Peaks* de David Lynch et Mark Frost: il y a longtemps que les mots «à suivre» n'avaient eu un tel impact sur l'imaginaire collectif nord-américain.

Les longs métrages n'ont pas échappé très longtemps au système des suites. Dès 1926, l'acteur Valentino reprenait son personnage de *The Sheik* dans *Son of the Sheik*. En 1931, le studio Universal lance coup sur coup *Frankenstein* et *Dracula*. Dans les deux cas, le monstre-vedette périt à la fin du film. Cinq ans plus tard, le public est convié aux fiançailles de Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*) et à la naissance de la fille de Dracula (*Daughter of Dracula*). Dès lors, il apparaît évident que la fin concluante d'une histoire n'interdit pas qu'elle soit à suivre, même rétrospectivement. Pourrait-on imaginer, aujourd'hui, que le récit du monstre interprété par Boris Karloff en reste à la finale du premier *Frankenstein*? Lorsqu'on revoit la scène du moulin incendié, on sait dorénavant que le monstre n'y meurt pas. Mais dans l'esprit des auteurs, avant qu'une suite ne soit envisagée, cette scène concluait bel et bien les aventures du monstre. *The Bride of Frankenstein* a sans doute démontré, par son succès populaire, la viabilité du concept de la suite. Le film de James Whale a également prouvé qu'une suite pouvait relever le défi de la qualité. Le fait est que ce film est considérablement supérieur au premier et figure aujourd'hui parmi les perles les plus précieuses du cinéma fantastique. Mais, depuis 1935, seule la valeur financière des suites s'est vraiment confirmée. Le coup d'éclat du *Frankenstein* «No 2» est demeuré l'une des exceptions qui confirment la règle voulant qu'une suite soit rarement à la hauteur de son prédécesseur.

Entre-temps, d'autres studios ne se font pas prier pour participer au manège. La Warner et Busby Berkeley mettent en chantier un

Gold Diggers of 1935 après le succès de *Gold Diggers of 1933*. À cette époque, les suites militaient pour l'esprit de famille. Après sa fiancée, Frankenstein a eu un fils, une fille, une vieille tante, etc.

Depuis les années soixante-dix, les cinéastes ne s'embarrassent plus de fioritures nominales dans les titres. On appose simplement un chiffre, romain ou latin, inventant ainsi les «films à numéros». C'est pourquoi Rocky contre le Russe s'appelle *Rocky IV* et Rambo en Afghanistan s'appelle *Rambo 3*. Le mimétisme, pratiqué plus ouvertement aujourd'hui, ne devrait pas faire oublier qu'Hollywood a toujours su reconnaître une bonne affaire quand elle se présente. Certes, il n'y a jamais eu de suite à *The Maltese Falcon*, mais combien de films noirs ont suivi, sur les brisées de l'oeuvre de John Huston? Cela n'a jamais été un problème tant et aussi longtemps qu'Hollywood se nourrissait d'un film-phare pour faire évoluer le genre. L'histoire a permis d'oublier les copies trop conformes, pour ne retenir que les oeuvres authentiquement évolutives.

Le cinéma américain de genre (western, fantastique, film noir, mélodrame), a depuis toujours créé une uniformité esthétique à l'intérieur de paramètres souvent précis. Aujourd'hui, on observe un éclatement des genres. Le conformisme ne se manifeste plus dans le respect des lois génériques, mais plutôt dans la mise en marché du film, ce qui, malheureusement, implique le choix des acteurs, le scénario et la mise en scène. Un film comme *Young Guns*, par exemple, ne se réfère pas aux codes classiques du western, mais plutôt au marché du cinéma pour adolescents. *Lost Boys* opère le même transfert en sacrifiant le genre fantastique. Ce sont souvent les films «modèles» qui servent d'appellation générique: *Cocoon, Starman* ou *Batteries Not Included* sont moins des films de science-fiction que des films «à la *E.T. - The Extra-Terrestrial*».

Les films en série ont longtemps niché confortablement dans le cinéma de genre, alors qu'aujourd'hui plus aucun film n'est à l'abri de sa suite potentielle. On envisage sans sourciller la mise en chantier d'un *Godfather 3* et même un *Gone With The Wind 2* n'est pas improbable. Le seul critère actuel est d'ordre financier. Si un film remporte un grand succès, rien ne pourra convaincre le producteur de ne pas envisager une suite. Et pour rattraper le temps perdu, les majors n'hésitent pas à produire des suites à des succès vieux de quelques décennies (*Psycho, 2001*). La télévision ramasse les restes au besoin (*Rosemary's Baby*).

Dans les cas plus difficiles où une suite risque de ne pas être crédible, les producteurs feront en sorte de bien la maquiller pour mystifier le public et la critique. C'est ce qu'a fait Oliver Stone pour donner suite à son prestigieux *Platoon*. Cela s'appelle *Born on the 4th of July*; ce n'est pas une suite sur le plan strictement narratif, mais c'en est une sur le plan idéologique, esthétique et financier.

Il est indiscutable qu'en systématisant ce réflexe de la reprise à toute l'industrie du film, les cinéastes ont provoqué une déplorable conformité dans la production cinématographique. Tous les films se ressemblent, car ils sont tous le produit d'une démarche fondée sur le mimétisme et l'opportunisme. Quand un film n'est pas la suite d'un autre, il en est quand même l'imitation. Lorsque, par hasard, survient un film vraiment original, par son sujet ou son traitement, il devient automatiquement le «mode d'emploi» pour des dizaines de clones.

Les cinéastes ne prennent plus de risques et les spectateurs en prennent de moins en moins. J'ai vu récemment un producteur clamer sur les ondes d'une chaîne américaine qu'il était un des seuls à Hollywood à risquer sa chemise dans des productions difficiles et téméraires. Ce courageux aventurier était le producteur de *Pretty Woman* (!?).

Dans ce contexte les suites sont très mal vues par la critique, car elles symbolisent ouvertement ce phénomène de la redite et de l'uniformité. Le sentiment général veut qu'une suite soit toujours moins bonne que son prédécesseur et cela se constate en effet plus souvent qu'autrement. L'étude des exceptions à cette règle permet d'observer qu'une bonne suite commence par un premier film qui porte en lui un projet de cinéma fertile. Or, il se trouve que la majorité des films épuisent leur programme esthétique ou idéologique au premier acte. La stratégie la plus couramment employée dans les suites consiste simplement à surenchérir à partir des éléments du film original: multiplication ou grossissement des monstres (*Aliens, King Kong Lives, Gremlins 2: The New Batch*), confrontation du héros à des adversaires plus nombreux ou plus forts (*Rambo 2* et *3, Rocky II, III, IV, Superman 2,3,IV, Indiana Jones and The Temple of Doom, The Road Warrior* ou élargissement du scope de la production (*The Empire Strikes Back, Return of The Jedi, The Road Warrior, Gremlins 2*, etc.)

Cette politique de la surenchère n'interdit pas aux auteurs d'avoir des idées neuves et d'explorer des concepts parfois différents de ceux abordés dans l'original. *The Road Warrior* de George Miller raconte une histoire complètement différente de celle du *Mad Max* original. Seul le héros permet d'établir une continuité narrative. Dans *The Empire Strikes Back*, George Lucas et le réalisateur Irvin Kershner font l'effort de creuser dans la matière mythologique, esthétique et technique du premier *Star Wars* pour créer une suite,

Gremlins 2

GREMLINS 2 — Réalisation: Joe Dante — **Scénario:** Charlie Haas — **Production:** Michael Finnell — **Images:** John Hora — **Montage:** Kent Beyda — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Son:** Ken King, Douglas Vaughan — **Décors:** John Anderson — **Costumes:** Rosanna Norton — **Effets spéciaux:** Dennis Michelson — **Interprétation:** Zach Galligan (Billy Peltzer), Phoebe Cates (Kate Beringer), John Glover (Daniel Clamp), Robert Prosky (Grandpa Fred), Robert Picardo (Forster), Christopher Lee (le docteur Catheter), Haviland Morris (Marla Bloodstone), Dick Miller (Murray Futterman), Jackie Joseph (Sheila Futterman), Gedde Watanabe (Katsuji), Keye Luke (monsieur Wing), Howie Mandel (la voix de Gizmo), Tony Randall (la voix du gremlin qui parle), Jeff Bergman (les voix de Bugs et de Daffy) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 106 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

ROBOCOP 2 — Réalisation: Irvin Kershner — **Scénario:** Frank Miller, Walon Green — **Production:** Jon Davison — **Images:** Mark Irwin — **Montage:** William Anderson — **Musique:** Leonard Rosenman — **Son:** Edward Tise — **Décors:** Ronald R. Reiss — **Costumes:** Rosanna Norton — **Conception et fabrication de Robocop:** Rob Bottin — **Interprétation:** Peter Weller (Robocop), Nancy Allen (Anne Lewis), Daniel O'Herlihy (le patron), Belinda Bauer (Juliette Faxx), Tom Noonan (Cain), Gabriel Damon (Hob), Felton Perry (Donald Johnson), Robert Do'Qui (le sergent Reed), Galyn Görg (Angie), Willard Pugh (le maire Kuzak), Patricia Charbonneau (Garcia), Jeff McCarthy (Holzgang), — **Origine:** États-Unis — 1990 — 118 minutes — **Distribution:** Orion.

ANOTHER 48 HOURS — Réalisation: Walter Hill — **Scénario:** John Fasano, Larry Gross, Jeb Stuart — **Production:** Lawrence Gordon — **Images:** Matthew F. Leonetti — **Montage:** Freeman Davies, Carmel Davies, Donn Aron — **Musique:** James Horner — **Son:** Jerry Ross — **Décors:** Joseph C. Nemec III — **Costumes:** Dan Moore — **Interprétation:** Eddie Murphy (Reggie Hammond), Nick Nolte (Jack Cates), Brion James (Ben Kehoe), Kevin Tighe (Blake Wilson), Ed O'Ross (Frank Cruise), Tisha Campbell (Amy Smith), David Anthony Marshall (Willy Hickok), Andrew Divoff (Cherry Ganz), Bernie Casey (Kirkland Smith), Brent Jennings (Burroughs), Ted Markland (Malcom Price) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 96 minutes — **Distribution:** Paramount.

non seulement acceptable, mais indispensable. La même remarque s'applique au deuxième *Godfather* de Coppola.

Mais il y aussi toutes les suites inutiles. Toutes celles qui se contentent de rebâcher les mêmes idées, les mêmes histoires, sans aucun effort de renouvellement. Ce qui m'amène à parler des «films à numéros» de cet été 1990.

Gremlins 2: The New Batch est réalisé par Joe Dante, l'auteur du premier *Gremlins*. Cette fois, l'action est située à Manhattan, dans un gratte-ciel que les auteurs ont sans doute voulu le microcosme de la grande société urbaine. Les gremlins incarnent plus que jamais des caricatures de l'homme avec toutes les idiosyncrasies possibles et imaginables. Ils sont l'équivalent des souris et des chats de Chuck Jones ou de Tex Avery; l'anthropomorphisme a ici des accents purement satiriques. *Gremlins 2: The New Batch* n'observe aucune rigueur. En fait, le film fait flèche de tout bois et se répand avec une joyeuse désinvolture. Joe Dante est le cinéaste américain le plus autoréflexif. Il y a une scène dans *Gremlins 2* où un critique de cinéma dénigre le premier *Gremlins* et se demande quel intérêt peut présenter une histoire de petits monstres hideux et mal élevés!? Dante sait parfaitement que son film est du kitsch à l'état pur, mais il est conscient que les spectateurs le savent autant que lui. C'est sans doute pourquoi il privilégie la comédie aux dépens du suspense et de la terreur. Ses gremlins, même les plus hideux, sont devenus des capitalistes bourgeois et bêtes, mais pas si méchants que ça.

Le problème du film est son format long métrage. Idéalement, les gremlins séviraient dans des oeuvres plus courtes, comparables en fait au format d'un cartoon (quatre ou cinq minutes). *Gremlins 2* consacre une bonne demi-heure à la mise en place d'un nouveau contexte, en répétant la structure du premier film. Après cela, ce n'est qu'une série de sketches et de gags, parfois savoureux mais néanmoins inégaux. Une certaine lassitude s'empare du spectateur, et elle n'est pas très différente de la saturation qu'on éprouve en ingurgitant un trop grand nombre de cartoons dans un même programme.

La série *Robocop* est un exemple encore plus probant d'aventures consacrées aux exploits d'un personnage, pouvant se poursuivre sans problèmes dans plusieurs films. C'est à Irvin Kershner, le réalisateur du deuxième *Star Wars* qu'est revenue la tâche de rebrancher *Robocop* à qui Paul Verhoeven avait si magnifiquement donné naissance en 1987.

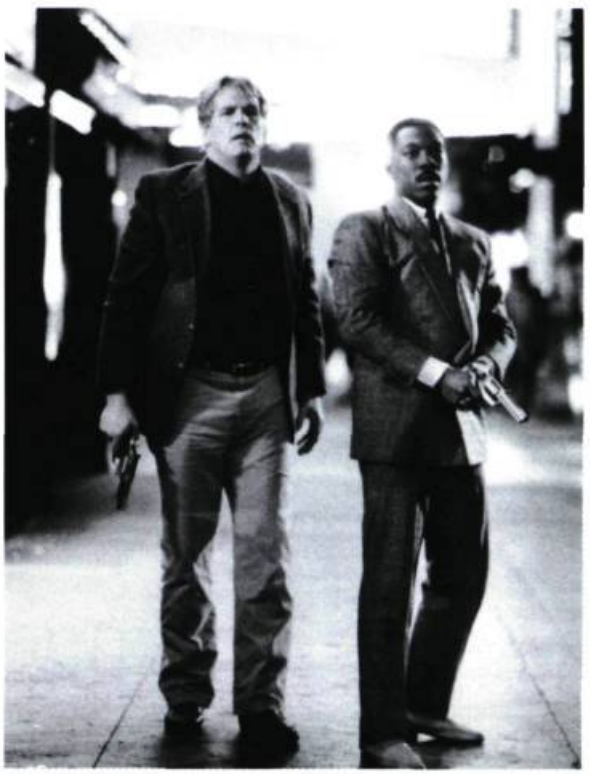
Les scénaristes du film original ont cédé leur place à Frank Miller, à qui l'on doit le retour de Batman dans la bande dessinée *The Dark Knight Returns*. Le choix de Miller est défendable puisque le policier Murphy n'est pas sans affinité avec l'homme-chauve-souris. Autre point de comparaison entre l'univers de *Robocop* et celui de *Dark Knight Returns*: la description satirique d'une société violente, cynique, rongée par le crime, la corruption, la barbarie et l'omniprésence des médias les plus bassement démagogues. Miller est dans son univers. Il y a quelques idées fortes de scénario dans *Robocop 2*, en particulier dans l'épisode très frankensteinien décrivant la création d'une deuxième génération de robots humanoïdes. Le prototype sera affublé du cerveau d'un criminel, ce qui renvoie directement à l'archétype imaginé par Mary Shelley. Tout le dispositif officiant à l'affrontement entre les deux robots humains est habilement mis en place même si, dans l'ensemble, le rythme du film s'avère inégal. La projection futuriste n'offre pas d'éléments satiriques vraiment nouveaux. Il s'agit de variations sur les mêmes thèmes (association entre criminels et politiciens, présidents d'entreprises malhonnêtes et sans scrupules, déclin de la société urbaine). Ce qui déçoit le plus, c'est l'absence presque totale d'exploration psychologique du personnage principal. Les crises existentielles du Batman de *Dark Knight Returns* laissaient pourtant présager autre chose de la part de Miller. Il y a quelques tentatives dans ce sens au début du film, mais elles demeurent lettre morte.

Quant à la mise en scène de Kershner, elle n'a pas le souffle épique que Verhoeven avait insufflé au premier film. Le suspense ne décolle pas et la musique est d'une mièvrerie tout à fait déplacée.

L'exemple type de la suite inutile qui se contente de réitérer un premier film sans aucune idée neuve, le voici: *Another 48 HRS*. Le problème n'est pas attribuable uniquement au film, même s'il est très mauvais, mais également au fait que l'original a été imité *ad nausaum* par des dizaines d'autres films. En 1982, lorsqu'est sorti le premier *48 HRS*, la recette action-comédie-violence appliquée au film de camaraderie virile a pu faire illusion. Surtout qu'il s'agissait du premier rôle important d'Eddie Murphy. Huit ans plus tard, c'est déjà trop tard; la recette et ses ingrédients n'éveillent plus aucune surprise et ne provoquent plus d'intérêt.

Des suites comme *Gremlins 2*, *Robocop 2* ou *Another 48 HRS*

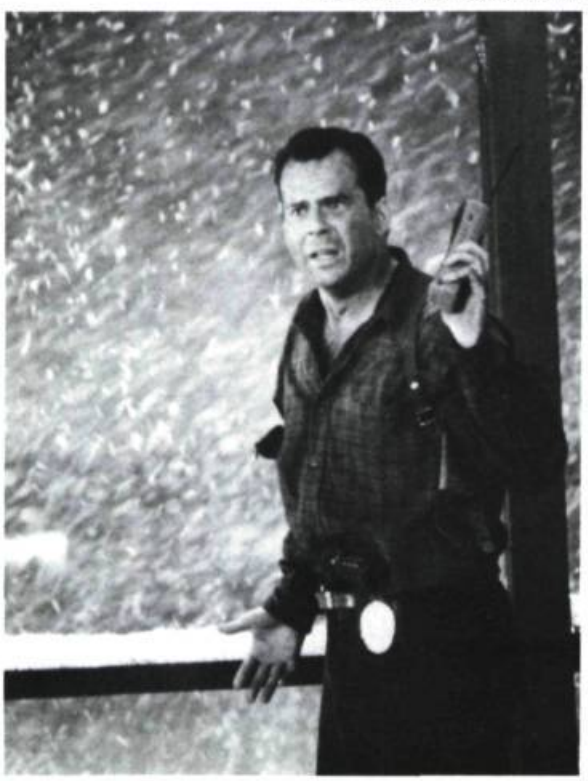
Another 48 HRS de Walter Hill



relancent le public sur la base d'une nouvelle rencontre avec des personnages. Dans ces cas-là, l'histoire devient presque secondaire. Dans d'autres suites, c'est la poursuite de l'intrigue en soi qui constitue l'appât. Il y a aussi les suites qui poursuivent une tradition de qualité établie par le succès du film original. *Die Hard 2* reprend, bien sûr, le personnage à l'héroïsme inopiné interprété par Bruce Willis. Mais plus important encore, cette suite récupère le concept de l'oeuvre superbe réalisée par John McTiernan en 1988. À la limite, il pourrait s'agir d'un autre héros, joué ou non par le même acteur. L'important c'est la recette «Die Hard», c'est-à-dire un suspense d'acier, généreusement nourri de rebondissements et d'exploits spectaculaires. Le concept «Die Hard» donne un nom à l'efficacité légendaire du cinéma américain.

Die Hard 2, réalisé par Renny Harlin, troque la complexité narrative du premier film contre une surenchère qui n'illusionne que momentanément. En outre, l'invraisemblance est ici pratiquée avec un dévergondage inouï. L'illusion est cependant haute en couleurs et parfois même renversante d'habileté. Les auteurs pratiquent une démagogie à l'emporte-pièce et le public joue le jeu avec un évident plaisir. Néanmoins, comme dans le cas des deux *Robocop*, la mise en scène du film original était plus forte, plus intelligente; celle du deuxième ne recule devant aucun effet et en rate quelques uns (notamment les séquences de suspense pur, assez faibles comparées à celles du premier film). Pour la petite histoire, on note que *Die Hard 2* est un des premiers *blockbusters* hollywoodiens de l'après-guerre froide. Les terroristes, qui sévissent contre les usagers d'un grand aéroport, se sont donné pour mission d'aider un dictateur anti-communiste devant subir un procès aux États-Unis.

Die Hard 2 de Renny Harlin



Devinez qui, ce jour-là, venait chercher sa femme à l'aéroport...

On termine cette première ronde des suites estivales avec la série *Back To The Future* dont le premier film était construit en forme de boucle; sa trajectoire narrative permettait au héros de revenir à la case départ et d'accomplir ainsi une révolution complète et définitive. C'est en présumant du succès de leur film que les auteurs y ont ajouté un épilogue qui relançait artificiellement l'action. Maintenant qu'on connaît la suite, on peut dire que seul le roi-fric y a trouvé son compte.

Back To The Future — Part III ne contient aucune idée neuve et pas la moindre tentative de déroger d'une formule déjà éprouvée dans les deux premiers épisodes. Cela donne un film qui reprend sans vergogne une construction narrative et des situations semblables à celles de ses prédécesseurs, et qui a le culot d'enrober tout cela de clichés les plus éculés du western en guise de «nouveautés». *Back To The Future — Part III* distille un ennui profond. La lassitude s'empare du spectateur dès les premières scènes: le jeu de Christopher Lloyd nous semble désormais insupportable de cabotinage, celui de Michael J. Fox nous apparaît plus mièvre et faux que jamais, et la mise en scène de Zemeckis révèle, malgré elle, tous les efforts du cinéaste à donner vie à une matière morte.

Les deux suites de *Back To The Future* sont des exemples parfaits du refuge confortable et sécurisant des auteurs (et des spectateurs, avouons-le) dans le plaisir primaire de la reconnaissance. Le premier film constitue la référence absolue; les suites ne sont qu'une série de citations. Tous les efforts d'imagination sont consacrés aux astuces utilisées par les auteurs pour transférer telle ou telle situation dans un nouveau contexte, futuriste ou passéiste. Parce que leur film est présenté comme une suite, les auteurs bénéficient d'une légitimité artificielle. Dans n'importe quel autre contexte, leurs «idées» seraient considérées comme du plagiat.

Quant à l'exploration générique du western, *Back To The Future — Part III* a au moins le mérite d'annoncer ses couleurs. En effet, pour se projeter dans le passé, le héros traverse l'écran d'un ciné-parc (le mot anglais *drive-in* acquiert dans cette scène une signification littérale). Il ne s'agit donc pas d'un voyage dans l'histoire avec un grand H, mais dans l'histoire vue à travers le cinéma. Le paramètre est établi de façon non équivoque dans le gag des Indiens qui passent des dimensions d'un panneau publicitaire aux trois dimensions du réel filmique. Ce réel étant mouliné dans l'engrenage culturel du cinéma, les Indiens sortent tout droit d'un vieux film de John Wayne, avec la cavalerie en rappel. Robert Zemeckis et son producteur Steven Spielberg sont incapables de voir le monde autrement que par des référants filmiques. Par conséquent, *Back To The Future — Part III* n'est pas un western mais plutôt un film sur le western. Et comme tout cela est destiné à un public d'adolescents qui ne connaît pas le genre, la palette référentielle est maintenue à un niveau le plus bas.

(*évidemment* à suivre)

Martin Girard

DIE HARD 2 — Réalisation: Renny Harlin — **Scénario:** Steven E. de Souza, Doug Richardson — **Production:** Lawrence Gordon, Joel Silver, Charles Gordon — **Images:** Oliver Wood — **Montage:** Stuart Baird — **Musique:** Michael Kamen — **Décors:** John Vallone — **Costumes:** Marilyn Vance-Straker — **Effets spéciaux:** Michael J. McAlister — **Interprétation:** Bruce Willis (John McClane), Bonnie Bedelia (Holly McLane), William Atherton (Thornberg), Franco Nero (Esperanza), William Sandler (Stuart), John Amos (Grant), Dennis Franz (Carmine Lorenzo), Art Evans (Barnes), Fred Dalton Thompson (Trudeau), Tom Bower (Marvin), Sheila McCarthy (Samantha Copeland), Jeanne Bates (la vieille femme sur l'avion), — **Origine:** États-Unis — 1990 — 123 minutes — **Distribution:** Twentieth Century Fox.

RETOUR VERS LE FUTUR 3 — (Back to the Future - Part III) — Réalisation: Robert Zemeckis — **Scénario:** Bob Gale — **Production:** Bob Gale, Neil Canton — **Images:** Dean Cundey — **Montage:** Arthur Schmidt, Harry Keramidas — **Musique:** Alan Silvestri — **Son:** William B. Kaplan — **Décors:** Michael Taylor — **Costumes:** Joanna Johnston — **Effets spéciaux:** Ken Ralston, Scott Farrar — **Interprétation:** Michael J. Fox (Marty / Seamus McFly), Christopher Lloyd (le docteur Emmett Brown), Mary Steenburgen (Clara Clayton), Thomas F. Wilson (Buford Tannen / Biff Tannen), Lea Thompson (Maggie / Lorraine McFly), Elisabeth Shue (Jennifer), Matt Clark (le barman), James Tolkan (Marshall Strickland), Pat Buttram, Harry Carey Jr, Dub Taylor (les trois vieux dans le bar) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 116 minutes — **Distribution:** Universal.